

LA PERVIVÈNCIA DE LA POSTMEMÒRIA  
EN LA NARRATIVA HISPÀNICA ACTUAL:  
*UN HOME QUE SE'N VA* DE VICENÇ VILLATORO  
I *EL MONARCA DE LAS SOMBRAS*, DE JAVIER CERCAS

*THE SURVIVAL OF POSTMEMORY IN THE CURRENT  
HISPANIC NARRATIVE: UN HOME QUE SE'N VA  
BY VICENÇ VILLATORO, AND EL MONARCA  
DE LAS SOMBRAS BY JAVIER CERCAS*

JOAQUIM ESPINÓS FELIPE  
Universitat d'Alacant  
Dept. de Filologia Catalana,  
C. Romeu Palazuelos, 10, 5é esq., 03013 Alacant  
Tf.: 965 14 17 97  
*ximo.espinos@ua.es*  
ORCID ID: 0000-0003-4388-7636

## Resum

El concepte de postmemòria, encunyat per Marian Hirsch, al·ludeix al procés d'elaboració de la memòria traumàtica de l'Holocaust per part de les generacions posteriors. Aquest concepte ha demostrat ser d'una gran eficàcia analítica, aplicant-se en àmbits diferents, com les dictadures Sud-americanes o la guerra civil espanyola. En aquest paper volem aplicar-lo a dues obres recents produïdes en el marc del polisistema literari hispànic. Una, procedent del sistema català —*Un home que se'n va* (2014), de Vicenç Villatoro—, i una altra del sistema castellà —*El monarca de las sombras* (2017), de Javier Cercas. Tots dos són autors pertanyents a la generació dels nets dels que van patir directament l'efecte de la guerra civil espanyola i la posterior dictadura. Aspectes fonamentals de la postmemòria, com ara la necessitat de maduració del trauma heretat, la seua mediació i manipulació artística o la instrumentalització de les fotografies com a mitjà de projecció emocional i de reconeixement del passat, hi ocupen un lloc rellevant. La manera com les recreacions literàries dels autors estudiats subjectivitzen els llocs de memòria dels avantpassats ens parla de la capacitat de la literatura per a sublimar artísticament una herència traumàtica per a possibilitar, així, la seua assimilació.

## Paraules clau

postmemòria, polisistema hispànic, memòria històrica, llocs de memòria, Vicenç Villatoro, Javier Cercas

**Abstract**

*The concept of postmemory, coined by Marian Hirsch, refers to the process of subsequent generations elaborating the traumatic memory of the Holocaust. This concept has proven to be very analytically effective when applied to different areas, such as South American dictatorships and the Spanish Civil War. In this paper, we seek to apply it to two recent works produced within the Hispanic literary polysystem: one, from the Catalan system, *Un home que se'n va* by Vicent Villatoro, and another from the Castilian system, *El monarca de las sombras*, by Javier Cercas. Both authors belong to the generation of the grandchildren of those who directly suffered from the effects of the Spanish Civil War and the subsequent dictatorship. Fundamental aspects of Postmemory, such as the need for the inherited trauma to mature, the mediation and artistic manipulation of this trauma, and the exploitation of photographs as a means of emotional projection and recognition of the past, occupy an important place. The way these authors' literary recreations subjectivise their ancestor's memory speaks about literature's ability to artistically sublimate a traumatic inheritance in order to allow it to be assimilated.*

**Key words**

*Postmemory, Hispanic polysystem, Historical memory, memory places, Vicent Villatoro, Javier Cercas*

## 1. LA RESISTÈNCIA A LA MEMÒRIA

Fa uns anys vaig dedicar un article a estudiar la poesia hispànica de postguerra des de la perspectiva de la teoria dels polisistemes (ESPINÓS 2006). Hi defensava la idea que les literatures hispàniques constitueixen un clar exemple de polisistema, segons el model proposat per Itamar Even-Zohar (1979). Els sistemes que el componen —el castellà, català, gallec i basc— comparteixen una sèrie de trets comuns a causa de la seua inclusió en un mateix context historicopolític, però conserven un grau variable d'autonomia basada en la seua particular tradició literària. Cert que la meua perspectiva no pretenia descobrir cap mediterrani, sinó evidenciar la necessitat d'una visió més integradora i plurinacional de l'estat espanyol, on massa sovint els poders polítics, mediàtics i acadèmics impulsen una visió excessivament uniformista i

castellanocèntrica. Pensem que en aquest context, la línia d'estudis que proposem pot obrir una via de diàleg d'indubtable eficàcia pedagògica per al conjunt dels estudis hispànics.<sup>1</sup>

En aquell paper vaig aplicar aquesta hipòtesi de treball a la poesia de postguerra. En aquest voldria seguir aquesta línia d'anàlisi aplicant-la a la novel·lística hispànica recent, i, més en concret, al tema de la postmemòria de la guerra civil espanyola i el franquisme. Caldrà, primer de tot, definir les línies generals del concepte de postmemòria.

És Marianne Hirsch qui en diversos estudis (HIRSCH 1993, 1997, 2008) ha encunyat i popularitzat el concepte de postmemòria, que dona compte de la manera com les generacions posteriors a la que ha patit una experiència traumàtica assimila i elabora la memòria dels seus progenitors. En paraules de la mateixa Hirsch:

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they «remember» only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right (HIRSCH 2008: 106-107)

Tal com continua dient Hirsch, aquesta memòria mediatitzada necessita sovint de la mediació artística per a ser expressada. Ficcions, memòries i testimoniatges són vies habituals d'al·ludir a la pèrdua innombrable que pateixen els descendents. Pèrdua de la família, de la casa, del sentiment de pertinença i de seguretat (HIRSCH 2008: 112).<sup>2</sup>

1. Antonio Rivero Machina (2016) addueix el meu article com a indicatiu d'un canvi en l'estudi de la poesia hispànica. Després de la consolidació de l'estat de les autonomies, la institució acadèmica es mostraria més receptiva a reconèixer el caràcter plurinacional de l'estat espanyol: «Estamos ante un marco hermenéutico sugerente para los nuevos retos planteados en el discurso historiográfico de nuestro país en un momento —los primeros años del siglo XXI— en que su carácter “uninacional” parece haber entrado definitivamente en crisis» (RIVERO MACHINA 2016: 31).

2. «Second generation fiction, art, memoir, and testimony are shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma. They are shaped by the child's confusion and responsibility, by the

Són idees que ens parlen, alhora, de la necessitat i de la dificultat de recordar una herència traumàtica.

Tot i que ha estat un concepte aplicat en primer terme a l'experiència de l'Holocaust, ha gaudit després d'una gran acceptació entre els estudiosos de les petjades traumàtiques presents en la transmissió intergeneracional d'altres guerres o dictadures, com ara les d'Amèrica del Sud en la segona meitat del segle xx o la guerra civil espanyola. És en aquest darrer context on pretenem situar-nos, ja que voldríem aplicar el concepte de postmemòria a dues obres recents produïdes en el marc del polisistema literari hispànic. Una, procedent del sistema català —*Un home que se'n va* (2014), de Vicenç Villatoro—, i una altra del sistema castellà —*El monarca de las sombras* (2017), de Javier Cercas. Tots dos són autors que s'integren dintre de la generació dels nets dels que van patir directament l'experiència de la guerra civil —Villatoro naix el 1957, Cercas el 1962—, és a dir, aquella que en l'àmbit hispànic va posar en marxa, a finals del segle xx, el procés de recuperació de la memòria històrica que el pacte de silenci de la transició havia reprimat. Les onades causades per aquell boom reivindicatiu, arriben encara, tot i que afeblides, fins l'actualitat. Cal remarcar que aquest afebliment s'ha produït potser en l'àmbit artístic, no així en el sociopolític. La plèthora de novel·les, obres teatrals i pel·lícules produïdes entre finals del segle xx i inicis del xxi ha minvat a hores d'ara, tot i que segueixen apareixent aportacions rellevants —les dos que comentem en serien un exemple, no l'únic certament. Tanmateix, la demanda de canvis significatius en la gestió política de la memòria franquista continua ben viva. La problemàtica resignificació del Valle de los Caídos o la polèmica a l'hora d'eliminar els monuments o el nom de carrers franquistes demostra que la mala gestió política de la memòria de l'enfrontament bèl·lic s'ha perpetuat en una inacabable guerra de símbols.

Tant *Un home que se'n va* com *El monarca de las sombras* són la resposta artística a la transmissió de la memòria traumàtica de la

---

desire to repair, and by the consciousness that the child's own existence may well be a form of compensation for unspeakable loss. Loss of family, of home, of a feeling of belonging and safety in the world "bleed" from one generation to the next».

guerra civil espanyola i la posterior dictadura en les famílies dels respectius autors. Això resta patent en el lloc que les obres ocupen en la trajectòria creadora dels autors. No és la primera vegada que Villatoro i Cercas aborden el tema de la memòria històrica al llarg de les seues carreres, però fa la sensació que les seues obres anteriors eren una mena de preparació, aprenentatge o rodeig del tema que realment els interessava: el de la memòria familiar. Així, en el cas de Villatoro, les novel·les *La claror del juliol* (1997) i *La ciutat del fum* (2001) apunten ja alguns dels temes que ara desenvoluparà de manera més extensa i madura, i entre ells, preferentment, la voluntat de comprendre les raons de tots els personatges implicats i d'indagar en els seus orígens. En el cas de Cercas, *Soldados de Salamina* (2001) i *El impostor* (2014) són les obres prèvies. Ens detindrem en la primera, per la gran relació que guarda amb *El monarca de las sombras*. *Soldados de Salamina* constituí un important èxit editorial, i marcà un punt d'inflexió pel que fa a la popularitat del moviment de recuperació de la memòria històrica, en ser assimilat pel discurs de la dreta espanyola, hereva del franquisme, que la instrumentalitzà per a modernitzar les seues postures revisionistes, tot modulant-les vers una certa «equidistància» dels bàndols en conflicte. No podem ara detindre'ns en el tema, però cal recordar, si més no, que *Soldados de Salamina* conta com l'escriptor i ideòleg falangista Rafael Sánchez Mazas sobrevisqué al seu afusellament quan l'exèrcit republicà, a les acaballes de la guerra, marxava ja cap a l'exili. La recerca del soldat republicà —Miralles— que presumiblement li salvà la vida en no denunciar-lo i la narració del procés d'escriptura de la novel·la completen el seu argument. Aquest esquema narratiu es repeteix en *El monarca de las sombras*, sols que la creació d'un heroi republicà és ara substituïda per un de falangista —Manuel Mena, besoncle de Cercas. Aquesta idea apareix explícitament en *El monarca de las sombras*, formulada pel personatge de David Trueba, el director de la versió cinematogràfica de *Soldados de Salamina*: «ahora comprendo que en *Soldados de Salamina* inventaste un héroe republicano para esconder que el héroe de tu familia era un franquista» (CERCAS 2017: 43).

La lectura d'*Un home que se'n va* i *El monarca de las sombras* dona moltes pistes sobre les reticències dels autors a afrontar el tema.

La seua indagació en el passat familiar els resulta una experiència dolorosa i a la vegada indefugible, que sols poden emprendre en la maduresa, quan és arribat el moment de fer balanç del que ha estat la seua vida.

Així, a l'inici d'*Un home que se'n va*, el narrador ens confessa que vol escriure el seu llibre per donar resposta als motius que empenyeren el seu avi a abandonar el seu poble, Castro del Río, l'estiu de 1950:

Per què ara, precisament, entre els cinquanta i els seixanta, intento reconstruir la vida del meu avi? Perquè encara són vius els que recorden. Perquè encara són vius els que ho poden voler llegir, els que el volen recordar com una part de la seva vida, el meu pare, sobretot. Perquè m'explicaran coses, encara. Perquè així l'entendré i potser m'entendré: hi ha una edat que t'adones que ets moltes coses que no has triat, que has rebut en herència, i vols saber d'on has heretat (VILLATORO 2014: 60)

Aquest fragment sintetitza el sentit darrer de la seua escriptura: la voluntat d'entendre l'herència del seu avi li resulta essencial per a entendre's a ell mateix. I si existeix aqueix buit en la transmissió de la memòria, que l'autor mira d'omplir, és perquè el caràcter traumàtic dels fets viscuts havia produït que l'avi, protagonista dels fets, tal com resulta habitual en les víctimes directes dels fets traumàtics, s'hi va mantindre en silenci. Fou el pare qui gosà i pogué parlar-ne, i és ell el receptor implícit de la novel·la —com ho és la mare en el cas de Cercas. Els fets externs d'*Un home que se'n va* estan clars. En essència, l'avi se'n va anar perquè es comptava entre els perdedors de la guerra. A causa d'haver format part del Comité del Front Popular de Castro del Río, va ser condemnat a mort, i quan després de cinc anys tancat a la presó, hi va tornar, l'ambient de rancúnia i la misèria física i moral se li van fer insuportables. La família va decidir emigrar a Terrassa, on va tindre l'oportunitat de començar una nova vida. Però Vincenç Villatoro vol saber la veritat que s'amaga darrere de l'aparença, conèixer les motivacions íntimes de l'avi. I com que això és impossible a causa del seu silenci, ara ja definitiu, la seua recerca esdevé obsessiva. Villatoro aporta un altre argument important, ja apuntat, sobre l'impuls que el du a escriure sobre el seu avi: l'edat. Quan va comen-

çar el llibre que ens ocupa tenia cinquanta anys, una edat en què molta gent «necessitem fer un mite de les nostres arrels» (VILLATORO 2014: 58).

Cercas no diu res tan explícit sobre la maduració personal requerida per a abordar la genealogia familiar, però l'inici del seu llibre se situa en 2012, quan ha complert ja cinquanta anys. Així que l'afirmació de Villatoro s'hi compleix. D'altra banda, el procés d'acceptació de la seua responsabilitat davant del passat familiar vertebrava tot el relat. La motivació personal de Cercas presenta, però, un component que la diferencia de la novel·la familiar de Villatoro. Ens referim al sentiment de culpa. Des de l'inici del llibre, Cercas manifesta la seua resistència a afrontar la història familiar per la mala consciència que li produeix la seua adscripció franquista, de la qual la figura de l'oncle n'és la màxima representació. La seua mort prematura, als 19 anys, en la batalla de l'Ebre, el va convertir en l'heroi oficial de la família i del seu poble. El narrador, fins i tot, recorre a l'autoritzada opinió de Hanna Arendt per mitigar aquest sentiment de culpa. «Hanna Arendt diria que no debería sentir-me culpable, pero sí responsable» (CERCAS 2017: 50). La culpabilitat atenuada en responsabilitat és doncs la motivació originària del llibre de Cercas. La resistència de Cercas es manifesta, d'altra banda, en la tècnica narrativa adoptada, que alterna els capítols conduïts per un narrador heterodiegètic, que actua com un presumpte historiador, i on Javier Cercas apareix com un personatge més; amb als capítols presidits per un narrador autodiegètic, que coincideix, de manera autoficcional, amb la figura de Javier Cercas, centrats en el procés de documentació i les seues implicacions personals. La necessitat d'aquest desdoblament resulta altament significativa dels filtres que Javier Cercas necessita adoptar per a poder abordar la història del seu besoncle.

Tot i la insistència de Cercas a remarcar que Manuel Mena es va alinear en el bàndol equivocac i a defensar la causa republicana, sovint insisteix en la puresa dels seus ideals, i al capdavall, el converteix en un heroi —ni més ni menys que en Aquil·les, el de la mort bella. El seu intent de comprendre quan no de justificar la seua ideologia i la participació en el bàndol feixista, així com alguna inexactitud o parcialitat històrica, li ha valgut crítiques contundents per part d'especialistes en

l'estudi de la memòria històrica, semblants a les rebudes per *Soldados de Salamina*.<sup>3</sup>

## 2. MEMÒRIA, HISTÒRIA, FICCIÓ

Un altre aspecte important que comparteixen les dues obres és la problematització dels límits entre ficció i història, habituals en obres com aquestes, situades en un terreny liminar. És aquest un fet que podem relacionar amb una important característica de la postmemòria apuntada anteriorment: la seua connexió amb el passat no està vinculada directament al record personal, i això provoca que l'acció imaginativa, la projecció i la reelaboració estètica hi juguen un paper determinant. Aquesta porositat entre els procediments ficcionals i historicistes resulta patent a l'hora de narrar alguns episodis rellevants de les respectives biografies. Així, en el cas de Villatoro, ho podem observar en la vigília del judici del seu avi (VILLATORO 2014: 302), o en la decisió de marxar del poble cap a Terrassa (VILLATORO 2014: 567). Són moments excepcionals, perquè habitualment Villatoro manté el pacte biogràfic i se situa en els límits de la ignorància a què la seua condició de biògraf l'obliga. En el cas de Cercas, uns bons exemples de vulneració del pacte biogràfic els trobaríem en els moments previs a l'episodi de la batalla de Terol, en què Manuel Mena fou ferit per primera vegada (CERCAS 2017: 142-143), o en els darrers moments de la seua vida (CERCAS 2017: 238-241).

Així doncs, malgrat que el motlle genèric triat per tots dos autors s'emmarque dintre del memorialisme, i que ambdós malden per minimitzar la importància dels elements ficcionals, el grau d'elaboració artística hi és rellevant, especialment en el cas de la novel·la de Cercas, estructuralment molt més pròxima, com hem observat adés, als jocs narratorials propis del gènere novel·lesc. L'obra de Villatoro, en canvi, segueix més de prop els procediments acumulatius característics dels

3. Pel que fa a *El monarca de las sombras*, l'historiador Francisco Espinosa Maestre (2017) ha elaborat una rigurosa crítica, el títol de la qual resulta ja significatiu de les seues tesis: «Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo». Ana Luengo (2004: 233-256) ha valorat en termes semblants *Soldados de Salamina*.



textos memorialístics. Això té conseqüències també en el camp de l'estil. Mentre que Villatoro es mostra sempre contingut, Cercas tendeix, com ja han apuntat d'altres estudiosos com Ana Luengo (2004: 255) respecte a *Soldados de Salamina*, a l'efectisme i esteticització de la memòria històrica de la guerra civil, expressats essencialment en la mitificació dels protagonistes (Sánchez Maza i Miralles en *Soldados de Salamina*, Manuel Mena en *El monarca de las sombras*). A Cercas li interessa més crear herois que no analitzar en profunditat els complexos condicionants històrics i polítics que s'hi dirimien. I fascinat per la vessant humana d'aquests herois, tendeix a banalitzar la seua responsabilitat moral, especialment la dels falangistes. En la voluntat d'exculpar Sánchez Mazas i, sobretot, el seu besoncle, Manuel Mena, s'endevina la voluntat d'autoexculpar-se ell mateix.

En aquest sentit, resulta simptomàtica la insistència de Cercas en negar l'evident manipulació ficcional de la seua obra. Així, quan intenta esbrinar les causes de la conversió de Manuel Mena a l'ideari falangista ho fa amb una frase —«pero yo no soy un literato»— que repetirà al llarg del text, expressió paradoxal del seu escepticisme sobre la possibilitat d'arribar a la veritat darrera dels fets i de la pretesa objectivitat de la seua aproximació al personatge:

Pero yo no soy un literato y no puedo fantasear, solo puedo atenerme a lo hechos, y el hecho es que no sabemos si así fue, y que es casi seguro que nunca lo sabremos. Porque el pasado es un pozo insondable en cuya negrura apenas alcanzamos a percibir destellos de verdad (CERCAS 2017: 79)

### 3. LA PULSIÓ DOCUMENTAL: LES FOTOGRAFIES

L'acumulació compulsiva de dades, documents històrics i fotografies en ambdues obres serveix per a reforçar la veracitat dels fets narrats, alhora que manifesta la voluntat obsessiva dels respectius narradors per omplir, amb tantes dades com puguin, el buit cognitiu que els personatges objecte de les seues recerques han deixat enrere. En el cas de Villatoro, els expedients judicials cobren especial rellevància,

en tant que li serveixen per a resseguir les peripècies carceràries del seu avi. També les seues cartes. En el de Cercas, els informes mèdics i l'acta de defunció són les principals fonts informatives. També, una sèrie de declaracions que involucraven el seu avi en una denúncia poc clara, així com un paper autògraf de Manuel Mena —l'únic que se'n conserva.

El problema sorgeix quan les dades documentals entren en contradicció amb la memòria familiar, tal com s'esdevé puntualment en les dues obres. Això crea en els dos autors una gran confusió i desconfiança, en tant que no saben a què atènyer-se. Significativament, en tots dos casos és la memòria familiar la que s'acaba imposant.

A més de la informació escrita, Cercas i Villatoro duen a terme una gran quantitat d'entrevistes a gent que els puga aportar informació relacionada amb la seua recerca. En el cas de Villatoro les entrevistes són molt més abundants, ja que el seu interès desborda la biografia del seu avi, i palesa la voluntat de copsar la problemàtica social de Castro del Rio d'abans i de després de la guerra.

Aquesta pulsio documental es manifesta també en la important presència de material fotogràfic en ambdues obres. Marian Hirsch (1993, 1997, 2008) ha destacat en els seus estudis el paper primordial que la fotografia juga com a transmissora generacional de la memòria dels drames col·lectius. La història de l'Holocaust ha arribat a les generacions posteriors, d'una manera important, a través de les fotografies que se'n conserven, i els descendents les incorporen a les seues creacions artístiques com una forma d'assimilar el dolor heretat. El cas de Sebald i el seu *Austerlitz* resulta paradigmàtic. El mateix es pot dir, naturalment, de la postmemòria de la guerra civil espanyola.

D'entre els dos autors, el que inclou una major quantitat de fotos i dedicà un espai més dilatat a la seua anàlisi és Villatoro. Així, en una de les seues visites a Castro relata la troballa a casa de la seua tia d'una capsa de sabates plena de fotos familiars. És aquesta una escena arquetípica en els processos d'indagació sobre la genealogia familiar: totes les famílies guarden la seua memòria en una capsa plena de fotos. En la de la tia de Vicenç Villatoro en destaquen tres del seu avi, preses en la Prisión Central de Burgos. El llibre les mostra i les descriu detalladament, intentant extraure la màxima informació possible sobre el

seu estat d'ànim i el dels seus companys de reclusió. També sobre les condicions materials de la seua existència en la presó. Tanmateix, malgrat l'esforç interpretatiu, reconeix a la fi la impossibilitat d'arribar al fons del seu sentit.

Qui són? Per què aquests quaranta i no uns altres? Qui feia la fotografia? Qui són els qui s'ho miren des de darrere els vidres? Quan la van fer? Què passava immediatament abans i immediatament després de fer la foto? No en sabem les respostes. En moltes famílies, com la meua, l'única cosa que ha quedat del que va viure amb intensitat, tràgicament, tota una generació de vides excepcionals que després va callar i no va voler explicar res, són les fotografies. Algunes, ben poques. Fotografies sense peu de foto (VILLATORO 2014: 368)

Malgrat aquesta dificultat per a penetrar el sentit de les fotos, l'autor n'extrau important informació. Per exemple, sobre l'evolució anímica de l'avi. En una foto posterior, de la mateixa presó de Burgos, observa com els anys d'incertesa i patiment esperant el compliment de la sentència de mort l'han convertit en una ombra del que havia sigut. En la reflexió que acompanya el comentari d'aquesta foto, la relaciona amb les que els dirigents nazis feien per a testimoniar, amb una arrogància perversa, la seua barbàrie:

El misteri de les fotos de gent que ja és morta. Les fotos que emergeixen del passat, inquietants. Totes, en blanc i negre o en color, fan venir esgarriances. Com si veure gent que ja no hi és tingués alguna cosa antinatural. Fotos per fingir, per mentir. Fotos per testimoniar el mal, per enorgullir-se'n: en els anys quaranta, aquells mateixos anys, algú fa fotos de gent morint en els camps de l'Est d'Europa; no les feien els reporters per informar ni les víctimes per donar testimoni, sinó els botxins per proclamar la impunitat del mal, l'orgull del mal. Són això les fotos de Burgos? Tampoc no ho sembla. Fotos misterioses. Fotos de fantasmes (VILLATORO 2014: 435)

Vicenç Villatoro també documenta fotogràficament la nova etapa de la vida familiar que començà a Terrassa. La foto que il·lustra la portada del llibre n'és un bon exemple. Un altra foto significativa, per la important difusió que tingué a l'època, és la de la visita que el dictador

féu a Terrassa amb motiu de les inundacions patides el 26 de setembre de 1962. Aquesta foto fou hàbilment utilitzada pel règim per a mostrar una imatge amable de Franco. Esdevingué, com la de Capa, la foto emblemàtica d'una tragèdia.

En *El monarca de las sombras* les fotografies juguen també un paper important, tot i la seua escassetesa. La més important, la que presideix i en certa manera desencadena la investigació de Cercas, és la de Manuel Mena. Fou presa quan tenia 19 anys, uns mesos abans de morir. Aquesta relíquia —així l'anomena, significativament, el narrador-autor—, penjada en un vestidor de la casa dels avis en Ibañerando, va causar-li un fort desassossec en la seua adolescència i joventut, i va esdevenir el símbol del trauma familiar. Temps després la foto presidirà el procés d'escriptura del llibre al despatx a Barcelona. De la seua anàlisi, resulta especialment significatiu el final, centrat en els ulls del seu avantpassat, on s'expressa de nou, de manera emfàtica, la seua profunda identificació amb el personatge.

Yo llevo mucho tiempo mirándolos, pero no he alcanzado a ver en ellos orgullo ni vanidad ni inconsciencia ni temor ni alegría ni ambición ni esperanza ni desaliento ni horror ni crueldad ni compasión ni júbilo ni tristeza, ni siquiera la inminencia agazapada de la muerte. Llevo mucho tiempo mirándolos y soy incapaz de ver nada en ellos. A veces pienso que esos ojos son un espejo y que la nada que veo en ellos soy yo. A veces pienso que esa nada es la guerra (CERCAS 2017: 25-26)

La segona foto que s'inclou a *El monarca de las sombras* és una en què apareix Manuel Mena amb els seus companys de l'escola d'Ibañerando. El fet que se situe en un capítol narrat pel narrador en funció d'historiador —amb l'obligació, doncs, de mantindre una certa objectivitat— provoca que el seu comentari siga superficial. Bàsicament la posa en relació amb la seua foto anterior. El més interessant, però, del comentari que el narrador li dedica, rau en la suposició que tots els nens que hi apareixien estarien morts (CERCAS 2017: 36). Tanmateix, de manera sorprenent, uns mesos després un cosí de Cercas li revela que un dels nens encara era viu. Passa llargues temporades al poble, té el sobrenom d'El Pelaor, i la seua entrevista, en què per primera i

única vegada en la seua vida parlarà de l'assassinat de son pare a mans dels franquistes, ocupa un lloc important en la trama del llibre.

La tercera i última foto present al llibre és la de Sara García, assassinada pels franquistes per ser la núvia d'un líder de les Joventuts Socialistes. L'espai que dedica a la seua anàlisi no és tan extens com el que dedica a l'anterior, però el fet de situar-se de nou en un capítol conduït pel narrador autodiegètic propicia una nova identificació en què el trauma heretat s'esbrava amb una intensa descàrrega emocional:

La imaginé muerta de un tiro en un terraplén. Tuve ganas de llorar, pero pensé en mi madre y en el Pelaor, que ya no podían llorar, y pensé que yo no tenía ningún derecho a llorar y me contuve. O lo intenté. Miré por la ventana. Amanecía (CERCAS 2017: 202)

#### 4. LA SUBJECTIVITZACIÓ DELS LLOCS DE MEMÒRIA

Devem a Pierre Nora (2001) la popularització d'un concepte, el de *lieux de mémoire*, que com el de postmemòria ha resultat extraordinàriament fecund. Segons l'historiador francès, la memòria d'una col·lectivitat no és en absolut espontània, sinó que es basteix al voltant de determinats espais, símbols, celebracions, etc., que contribueixen a l'afirmació d'una identitat cultural en el present, contínuament renovada segons les directrius polítiques adoptades. La història d'una col·lectivitat esdevé memòria viva gràcies a aquests espais simbòlics. Tal com han afirmat molts estudiosos de la literatura de la memòria històrica espanyola (COLMEIRO 2005; LUENGO 2004, FERRAN 2007), la literatura, com els monuments commemoratius, els museus, les banderes o les festivitats, juga un paper molt important en la reafirmació i recreació de la memòria col·lectiva. En el cas de la memòria traumàtica de la guerra civil i la dictadura franquista, les novel·les i pel·lícules esdevenen potents llocs de memòria a partir dels quals elaborar-la, i doncs, assimilar-la.

Es dona el cas, a més, que en les novel·les que estem tractant els llocs de memòria estrictes juguen un paper determinant, perquè totes

dues estan fortament ancorades en l'espai. Això és així per la condició d'emigrants de les respectives famílies, que revesteix els pobles d'origen d'un gran valor simbòlic. Inevitablement, les seues recerques duen els respectius narradors a resseguir els mateixos espais que els avantpassats objecte del seu interès. En *Un home que se'n va* la importància d'aquests espais s'evidencia fins i tot en el mateix disseny del llibre, emmarcat pels plànols de Castro del Río i Terrassa. Cinquanta-set anys després de la marxa de l'avi a Terrassa, el seu net recorre el camí invers, fugint també d'un ambient hostil. Castro del Río ha esdevingut per a Vicenç Villatoro, com per a tots els emigrants, un indefugible lloc de memòria familiar. Una memòria, en aquest cas, traumatitzada pels fets dramàtics d'una guerra civil.

És la de Villatoro una recerca elegíaca, i doncs condemnada al fracàs. Busca en el Castro d'avui indicis del Castro del seu avi i del seu pare, però no els troba. Els carrers són els mateixos, però no així la gent ni l'atmosfera. I el mateix esdevé als nombrosos emigrants que entrevista. Per a alguns dels que van marxar, Castro esdevindrà un paradís perdut, per d'altres, un infern. Tot depèn de la sort que la justícia franquista els haguera deparat:

Alguns dels qui marxaran de Castro l'enyoraran tota la vida, com un paradís perdut. D'altres n'odiaran la memòria, no en voldran saber res, com qui fuig d'un infern. Segons. Segons quins records vencen la batalla sobre el passat, a quina carpeta queda tot plegat, si a la dels condemnats o a la dels indultats (VILLATORO 2014: 287)

Hi ha llocs on la memòria del poble es condensa. És el cas de l'església de la Madre de Diós. Cremada durant la revolució del trenta-sis, les seues ruïnes eren un afront per als nous dirigents. L'alcalde franquista era partidari d'enderrocar-la, però les autoritats eclesiaístiques s'hi oposaren. Calia reparar el mal causat per «la horda roja». I així es va fer: el 1946 s'iniciava la seua reconstrucció. Els vencedors tenien clara la importància dels llocs de memòria (VILLATORO 2014: 472-473). Un altre espai rellevant és el *Liceo*, lloc de reunió dels *señoritos* durant la postguerra. Ni el pare de Villatoro ni el seu amic historiador van voler acompanyar el narrador durant la seua visita. Continuava sent, per a ells, un espai de memòria hostil (VILLATORO 2014: 520-521).

A més de Castro, l'autor resseguirà el pelegrinatge de l'avi per les presons on estigué confinat, en Còrdova i Burgos. Les presons són, sens dubte, espais prenyats de memòria. En Còrdova, l'antic edifici ha estat enderrocat. En resta, tan sols, la façana i poca cosa més. La reflexió de Villatoro davant d'aquell espai desert s'apropa molt a la de Pierre Nora: «He vingut pensant que potser l'espai tindria memòria. I no té memòria. Hi projectem memòria, com si fos un llençol blanc estès. Quan s'apaga el projector, no hi ha res» (VILLATORO 2014: 360). El desistiment de dotar de significat el que fou un espai carregat de sentit històric esdevé un símbol perfecte de l'amnèsia general instal·lada a l'estat espanyol arran de la transició democràtica. La visita a la presó de Burgos, en canvi, potser perquè l'edifici resta incòlume i a ple rendiment, li fa opinar el contrari: «la memòria es disposa en les coses, com un sediment. Tant que menyspreem les coses inanimades, les pedres, i resulta que ens sobreviuen» (VILLATORO 2014: 445). Pedres i paraules —la literatura, al capdavant— esdevenen, tal com afirma un poc més endavant, les «àncores de la memòria» (VILLATORO 2014: 450).

De la mateixa manera que s'esdevenia en l'obra de Villatoro, en la de Cercas els viatges als escenaris on va transcórrer la vida del familiar objecte de la seua recerca resulten fonamentals en el procés de documentació i escriptura. Especialment rellevants hi són també les visites al poble d'origen, Ibahernando.<sup>4</sup> En la trama del llibre són dos els viatges que el narrador-autor hi fa. El primer, a l'inici del llibre, el du a terme durant la primavera de 2012, en companyia del seu amic David Trueba, que l'acompanya per tal de rodar l'entrevista que vol mantindre amb El Pelaor. El viatge ocupa una extensió dilatada en el llibre, ja que alterna amb capítols centrats en la narració de la vida del besoncle de Cercas. Resulta significatiu que abans d'entrevistar El Pelaor visiten la casa familiar, on Cercas li ensenya al seu amic la cambra on estava penjat el retrat de Manuel Mena, *sancta sanctorum* de la memòria familiar. El segon viatge al poble, ja avançada la novel·la, es fa amb motiu del rodatge del capítol d'una

4. No n'hi ha documentació fotogràfica en el cos del llibre, però sí en l'opuscle amb l'entrevista a l'autor que l'acompanya.

sèrie documental sobre catalans nascuts a la resta d'Espanya. Ara som a finals de juny de 2015. L'autor, en comparar aquest viatge amb l'anterior, molt més discret, sent que el tabú sobre els seus orígens queda exposat de manera pertorbadora (CERCAS 2017: 155). Mentre camina pel poble i respon a les preguntes de l'entrevistador, no deixa de pensar en Manuel Mena ni de posar-se en la seua pell, tot projectant el seu estranyament en el que devia sentir el besoncle en els dies de permís que hi passà després que el feriren al front. Tanmateix, el tabú continua actiu: no l'esmentà en cap moment de la filmació, ni tan sols quan passen per davant del carrer que encara du el seu nom (CERCAS 2017: 158).

A més d'al seu poble, el procés de documentació de Cercas el condueix de manera obsessiva a llocs de memòria vinculats a la biografia del seu avantpassat, tot resseguint-ne el rastre «por la evanescente geografía de la guerra, intentando pisar exactamente donde él había pisado, oler exactamente lo que había oído y sentir exactamente lo que había sentido» (CERCAS 2017: 154-155). És a dir, pels escenaris de les batalles on havia participat: els voltants de Terol, Lleida, la vall de Bielsa i els territoris de la batalla de l'Ebre, en la comarca de la Terra Alta. Un d'aquests darrers, el poble de Bot, adquireix una importància crucial al final del llibre. A Bot hi havia instal·lats diversos hospitals de campanya de l'exèrcit nacional. Gràcies a un estudiós local —Antoni Cortés—, descobreix la casa —Ca Paladella— i fins i tot la cambra on Manuel Mena va morir, i acudeix a visitar-la amb sa mare i la seua muller. La visita a la casa es revesteix d'una enorme significació simbòlica, fins a esdevenir un veritable descens als inferns on regna «el monarca de las sombras» a què al·ludeix el títol, l'heroic Aquil·les en què Cercas ha convertit el seu besoncle. Després d'haver romàs amb sa mare a la cambra on va morir Manuel Mena, i mentre recorre el vell casalici a fosques, l'*alter ego* de Javier Cercas experimenta una epifania:<sup>5</sup> es veu a ell mateix com la representació, en una mena de present etern, de tots els seus avantpassats.

5. Paral·lela al viatge en tren de *Soldados de Salamina* després de la darrera visita a Miralles, el soldat republicà.



en aquel antiguo quirófano de aquella mansión abandonada de aquel pueblo perdido en la Terra Alta, junto a mi madre y mi mujer y Cortés y Josepa Miró, sentí que estaba en la cima del tiempo, en la cumbre infinitesimal y fugacísima y portentosa y cotidiana de la historia, en el presente eterno, con la legión incalculable de mis antepasados debajo de mi, integrados en mi (CERCAS 2017: 280)

En la seua exaltació arriba a dir que aquest descobriment és la millor raó per escriure sobre Manuel Mena, i que era en aquell regne de les ombres on havia d'acabar la seua novel·la, com efectivament ocorre. Aquesta mistificació de l'herència rebuda és, en definitiva, provocada per un espai de memòria que es revesteix de poders numinosos. És aquesta una qualitat que certament Pier Nora no havia contemplat, i que entra ja dins de la capacitat de la literatura per a sublimar artísticament una herència traumàtica, i fer possible així la seua assimilació.

## 5. CONCLUSIONS

Després d'estudiar comparativament les novel·les *Un home que se'n va*, de Vicenç Villatoro, i *El monarca de las sombras*, de Javier Cercas, pensem que hi hem evidenciat l'eficàcia hermenèutica d'abordar comparativament les diverses manifestacions del polisistema literari hispànic, i en concret, pel que ací ens interessa, del sistema literari castellà i català. Més encara en un context, com el del segle xx, en què els fets històrics han determinat d'una manera tan profunda i dramàtica la política i la cultura de l'estat espanyol. En aquest sentit, la guerra civil i la subsegüent dictadura han marcat la vida d'almenys tres generacions: la dels que la van viure, la dels fills i la dels nets. Són aquests darrers els primers que es trobaven en condicions d'abordar de manera decidida les conseqüències de la tragèdia viscuda pels seus avis, i és en aquesta generació on s'encabeixen els autors que hem analitzat. Les seues obres expressen les dificultats i la necessitat d'elaborar el trauma produït per la guerra i la repressió de la postguerra. A través del concepte de postmemòria, encunyat per Marian Hirsch, hem explicat la importància que en l'elaboració de la memòria traumàtica

tenen recursos com la manipulació ficcional de la memòria familiar, duta a terme, paradoxalment, a través de la recerca obsessiva de documents, i especialment, de fotografies. Els límits entre els recursos ficcionals i memorialístics hi esdevenen difusos. Una altra important estratègia d'elaboració del trauma es vincula amb la mitificació literària dels espais per on va transcórrer la vida dels avantpassats, que esdevenen així, tot reformulant el cèlebre concepte popularitzat per Pierre Nora, llocs de memòria.

## BIBLIOGRAFIA

- CERCAS (2001): Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets.
- (2014): *El impostor*, Barcelona: Literatura Random House.
- (2017): *El monarca de las sombras*, Barcelona: Literatura Random House.
- COLMEIRO (2005): J. F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona: Anthropos.
- ESPINÓS (2006): Joaquim Espinós, «La poesia hispànica de postguerra com a polisistema», *Catalan Review*, XX, ps. 101-116.
- ESPINOSA (2017): F. Espinosa Maestre, «Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo», *El Digital*, 15 de març.
- EVEN-ZOHAR (1979): Itamar Even-Zohar, «Polisystem Theory», *Poetics Today*, I, 1-2, ps. 287-310.
- FERRAN (2007): Ofelia Ferran, *Working through Memory. Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- HIRSCH (1993): Marian Hirsch, «Family pictures: Maus, Mourning and Post-Memory», *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 15, 2.
- (1997): Marian Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge-Londres: Harvard University Press.
- (2008): «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*; 29, 1, ps. 103-128.

- LUENGO (2004): Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín: Edition tranvía - Verlag Walter Frey.
- NORA (2001): Pierre Nora, «Entre mémoire et histoire», dins Pierre Nora (ed.), *Les lieux de mémoire*, t. 1, *La République*, 2a ed., París: Gallimard, ps. 23-43.
- RIVERO MACHINA (2016): Antonio Rivero Machina, «La poesía española de posguerra a la luz de la hermenéutica contemporánea. Tres catas críticas», *Prosema, Revista de Estudios Poéticos*, 2, ps. 9-34.
- VILLATORO (1997): Vicenç Villatoro, *La claror del juliol*, Barcelona: Ed. 62.
- (2001): *La ciutat del fum*, Barcelona: Ed. 62.
- (2014): *Un home que se'n va*, Barcelona: Proa.